IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 6 - Giugno 1928

Fantasia e ragione

Il concetto di imitazione della natura nell'arte, concetto che nè l'egizia, nè la greca arcaica, nè l'arte medievale seguirono, e che fu invece così diffuso nell'arte greca dopo Fidia e nella romana, riapparve, dopo la parentesi del medio evo, con il Rinascimento: con «Raffaello» che dominò, malinteso, dal più al meno, quasi tutte le scuole italiane posteriori; sino a che, verso la metà dell'ottocento, fu per la prima volta definitivamente debellato dall'ardimentoso manipolo degli impressionisti e dei suoi derivati. Da questo movimento data la migliore arte europea contemporanea, la quale rappresenta la rimessa in valore degli elementi istintivi contro l'intellettualismo scientifico del classicismo di tradizione.

Su questo concetto è, si può dire, imperniato l'ultimo libro di Lionello Venturi: «Il gusto dei primitivi». Quando uscì questo volume credetti — anche per la scarsità di libri di idee nella letteratura d'arte contemporanea — che sarebbe stato accolto con entusiasmo, come libro, oltre tutto, anche adatto a contrastare al disordine ed all'approssimativo dilaganti nel campo della critica figurativa. Vedo che mi ero un po' illuso. Il libro è capitato in un cattivo momento, proprio quando per reazione si torna ad amoreggiare con la così detta tradizione, che per i più si riduce ad un malinconico classicismo di marca raffaellesca.

Ma v'è forse anche un'altra causa più sentimentale: quanti sono coloro che soffrono nel sentirsi così soli in mezzo alla generale incomprensione e indifferenza per queste arti figurative, o che anche soltanto se ne accorgono? Si direbbe davvero pochi, anche solamente a giudicare dal modo con cui è stato accolto questo libro che dovrebbe essere, se non altro, apprezzato per il suo sincero calore di azione e di fede, così opportuno, come fu acconciamente notato, a «diffondere la calda atmosfera collettiva di interesse e di amore per l'arte, senza la quale l'arte rimane anemica e sterile».

* * *

Io sono profondamente convinto della necessità di un indirizzo estetico nella storia dell'arte. Oggi, in Italia specialmente, questa dottrina, tranne rare eccezioni, è affidata alle mani di puri eruditi, i quali sono privi di attitudine e di educazione estetica, e, peggio ancora, hanno e ostentano disistima di essa. Ne vengono spesso alla luce certe monografie che sono, tutto al più, dei cataloghi. E se si considera che non c'è oramai storico della letteratura italiana che non dia prova di essere al giorno almeno con le idee più correnti dell'estetica, bisogna malinconicamente convenire che la storia dell'arte è oggi in Italia, generalmente, di un mezzo secolo almeno arretrata alla storia della letteratura; e che se questo fatto viene tollerato persino nell'alta cultura, ciò deriva dalla incompetenza e dal disinteresse generale verso le arti figurative.

I più bei nomi della critica italiana hanno ad ogni modo diffusamente interloquito su questo libro, ma in modo esclusivo dal punto di vista teorico: mi sia quindi permesso — a me più che altro versato nel campo critico e didattico — parlare del libro specialmente da questi punti di vista. Quei pochi che conoscono il mio indirizzo, specialmente sensitivo e di pura visibilità, dovranno riconoscere che le mie parole non possono essere sospettate di settarietà, e che la difesa del primitivismo in bocca ad un ammiratore della «forma» come me potrebbe anche avere un certo valore di persuasione.

* * *

Esiste oramai persona colta che non sia convinta che l'arte non consiste nella imitazione della natura? Eppure se da questo generale riconoscimento teorico si passa a vederne i frutti, le cose cambiano assai; e, non soltanto i meno iniziati, ma gli stessi teoricamente più convinti, critici o artisti, tradiscono l'innata tendenza alla verosimiglianza (1). Uno di questi, per esempio, scrivendo una volta con ammirazione di Cezanne, ne lamentava tuttavia la «incompiutezza», dando a dimostrare che non era ancora libero del tutto da quel preconcetto. Del resto non è un'altra prova quella che tanti artisti d'oggi svisino la natura in maniera così esagerata, dando a vedere che temono di cedere a quella istintiva tendenza imitativa? Come un amante che sfregiasse la sua bella per paura di divenirne troppo schiavo.

Quale è dunque il torto, tanto degli adoratori supini della natura, quanto di coloro che la sdegnano? E' che ambedue ascoltano a prevalenza la ragione là dove si tratterebbe di fare agire a prevalenza la fantasia.

Il Venturi chiama «primitivi» quegli artisti e quei periodi d'arte nei quali appare che la fantasia ha prevalso sulla ragione; artisti e periodi che, appunto per questo, rappresenterebbero i più puri dell'arte.

Questa denominazione di «primitivo» ha dato ai nervi a molti, i quali non hanno saputo abbastanza scordarsi del significato storico della parola — che è quello dato generalmente all'arte nostra dei secoli XIII-XV — per accettarne il nuovo significato filosofico. E' lo stesso fatto che avvenne anni fa quando il Berenson propose di chiamare «decorativa» la pittura considerabile nei suoi puri elementi figurativi. Forse il Venturi non ha previsto il pericolo che portano con sè queste sostituzioni di vocaboli oramai tradizionali, ed ha avuto forse il torto di non prevenire la mossa avversaria, dando del nuovo significato di primitivo una definizione più concisa e inequivocabile per tutti.

Stabilito dunque che si intenda per arte primitiva quella in cui sia evidente che la fantasia ha prevalso sulla ragione (2), si capisce come la denominazione esorbiti dai limiti del significato tradizionale che si dà all'arte dei secoli XIII-XV, e comprenda anche le forme più lontane nel tempo e nello spazio e più diverse. Il Venturi è, naturalmente, convinto di questo; e se nel suo libro si limita a considerare due soli periodi d'arte primitiva lo fa soltanto per la impossibilità di parlare di tutti gli altri.

Egli dunque si limita in un primo tempo ai nostri primitivi da Cimabue a Botticelli, e in un secondo tempo agli Impressionisti francesi ed ai Macchiaioli. Questo accostamento di due tipi d'arte, in apparenza così diversi e realmente così lontani, è di una novità e di una indipendenza non comune; accostamento a cui si aderisce in virtù di acutissime dimostrazioni.

Un'altra voce che il Venturi ha preso a prestiti dal vocabolario dell'uso comune per un suo diverso uso è la parola «gusto»; la quale, per quanto l'autore si fosse preventivamente affrettato a dichiarare che l'adoperava «non avendone trovata una migliore», ha eccitato egualmente la vena di tanti recensori in maniera, mi sembra, veramente sproporzionata al caso (3).

Ma non di questo m'importa, bensì di far notare l'importanza dell'avere il Venturi messo in valore il fenomeno storico del gusto. L'autore dà questa volta una definizione, dicendo che intende per gusto «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»; ed afferma che nessun artista, per quanto grande, può andare immune dal gusto del suo tempo. Si capisce quindi come per un artista, vissuto in un periodo o in una scuola dove il gusto era puro, fosse assai più facile esprimersi sinceramente, «primitivamente» di un altro che avesse dovuto arrivare all'arte attraverso un gusto falso e corrotto.

Dopo tutto quello che abbiamo detto sul significato venturiano di «primitivo», si comprende come per l'autore il gusto del trecento sia in Italia, almeno per le arti figurative, superiore a quello del cinquecento. Il Venturi stesso nella risposta alle critiche del suo libro, spiega meglio il suo concetto facendo un parallelo tra Giotto e Raffaello, e osservando che, mentre Raffaello per giungere all'opera d'arte dovette superare e vincere i tanti ostacoli e le difficoltà del gusto del suo tempo, (il sentimentalismo, il sensualismo, il naturalismo, l'imitazione dell'antico, la prospettiva, l'anatomia, il leonardismo, il michelangiolismo) Giotto invece trovò innanzi a sè il terreno assai più sgombro e certamente senza tanti ostacoli. Ne conclude quindi che il gusto di Raffaello era inferiore al gusto di Giotto, ossia il gusto dei primitivi superiore al gusto classico. Con questo il Venturi non intende dire — come troppi hanno dimostrato di credere — che l'arte classica e del rinascimento non abbia dato dei capolavori, ma intende dire che Raffaello e Michelangiolo, per esempio, sono riusciti a creare quei capolavori, soltanto perchè il loro genio riuscì allora a spezzare tutti quegli ostacoli che il gusto impuro del tempo opponeva loro.

A tal proposito mi pare acutissima la riprova che il Venturi offre nell'ultima parte del libro facendo notare come, mentre nel cinquecento gli artisti che non fossero grandi — tali cioè da superare tutto il bagaglio culturale del gusto del tempo — si perdevano, (come successe per esempio a un Giulio Romano), nel trecento invece artisti mediocri come un Lippo Memmi riescono a darci qualche volta delle opere piene di grazia e di sincerità, appunto perchè il gusto del trecento, alieno da inciampi culturali, era «pienamente capace di lasciar rivelare la personalità dell'artista, per piccola che fosse». E di esempi consimili se ne potrebbero trovare ancora a sazietà, che spiegherebbero la ragione della inferiorità media dei leonardeschi, michelangiolisti e raffaelleschi in confronto dei senesi e dei fiorentini secondari del tre e del quattrocento.

Ma la parte del libro che ha suscitato più dissensi e reazioni è stata quella che tende a «riconoscere la funzione del misticismo nella creazione dell'opera d'arte», ossia della «rivelazione». Qui, se non sbaglio, il Venturi è stato imprudente adoperando quelle due parole di misticismo e rivelazione che paiono scelte apposta per suscitare il vespaio dei malintesi in un argomento già di per sè così delicato e sottile. Mi permetta l'illustre autore, ma a me pare che se egli, invece di usare quelle parole, così gravi e pericolose, avesse semplicemente detto «ispirazione», la cosa sarebbe passata liscia e naturale. Il Venturi stesso più avanti adopera questa seconda più modesta parola e dice in poche righe quello che tanti si sono ostinati a non voler capire: «tutti sanno che senza ispirazione non si fa opera d'arte, ma ben pochi critici dànno all'ispirazione il suo proprio significato di emanazione divina e il posto che le compete di preminenza assoluta tra gli elementi dell'arte».

Debbo però dichiarare che, per quanto il Venturi affermi che il suo libro «è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della rivelazione in arte» a me non pare che sia questa la tesi più importante e originale del suo libro; e ad ogni modo non è stata per me la più ricca di novità e di interesse. Ne capisco tuttavia l'importanza perchè sento che questa idea potrebbe servire come di giusto correttivo all'eccessiva tendenza di certa critica verso la pura visibilità (alla quale io stesso sento di appartenere); idea che potrebbe essere utile tener più presente.

* * *

Accennato così, sommariamente, alle tre tesi fondamentali del libro del Venturi (primitivismo, gusto, rivelazione) io vorrei riferire alcune nuove esperienze e considerazioni personali che mi son venute fatte dopo la lettura. Questa, per esempio: la prova che il «classicismo» — cioè la prevalenza della ragione sulla fantasia — è una tendenza oramai superata, non ci è forse data anche dal fatto sintomatico che dopo Michelangelo e Raffaello — i quali esauriscono le risorse del disegno, cioè di un mezzo assai più razionale che il colore — la pittura italiana abbandona la forma (Firenze) per il colore (Venezia) e si trapianta in questa città, la quale da allora ad oggi — tranne la infelice parentesi neoclassica — si può dire abbia sempre dettato legge a tutta la miglior pittura posteriore? E per quale ragione nel seicento, all'esaurirsi temporaneo di Venezia, il primato della pittura passa alle Fiandre, all'Olanda, alla Spagna, se non per il fatto che questi paesi, immuni dalla stanca tradizione del classicismo italiano, si rifecero da Venezia e dall'arte anticlassica e fantastica del Caravaggio? E se i pittori veneziani secondari del cinquecento sono sempre tanto più vivi dei corrispondenti pittori fiorentini — si confronti un Paris Bordone con un Vasari — non dipende forse questo dal fatto che essi si servono come mezzo di espressione sopratutto del colore, cioè di un mezzo assai meno razionale del disegno, che è invece il preferito dai fiorentini?

Perchè, se non per queste ragioni, si ammira oggi l'opera più tarda di Tiziano, in cui l'artista si è sempre più liberato dai mezzi razionali? Mai come quando mi trovo dinanzi alla Deposizione dell'Accademia di Venezia ne ho la prova più evidente. Accanto a quest'opera dove, non solo la «forma», ma il colore stesso sono il frutto di una suprema astrazione, di una liberazione dai mezzi razionali, le altre stesse del Tintoretto e del Veronese là raccolte, impallidiscono ai miei occhi! Come Tiziano nell'ultima sua opera mi appare più puro, più universale! (Si osservi, del resto, che, non soltanto Tiziano, ma molti dei più grandi artisti, col progredire degli anni, si sono sempre più avvicinati ad una forma fantastica, ossia primitiva in senso venturiano).

E se in Michelangelo stesso si prova qualche volta l'impressione di qualcosa di meno puro, non è appunto quando egli tradisce troppo la sua scienza? A volte ho persino pensato se egli pure non se ne accorgesse e lasciasse perciò abbozzate certe sue statue, come a liberarsi da un'ossessione, quasi a raggiungere più immediatamente gli indefiniti aspetti della fantasia. In fin dei conti statue come il S. Matteo, nell'abbozzo in cui furono lasciate, non si avvicinano più fedelmente alla fuggevole fantasia dell'artista? Non è del resto questo stesso procedimento, forse nuovamente intuito nell'età moderna da Michelangelo, che hanno poi decisamente sviluppato gli impressionisti? Oggi che l'impressionismo è in ribasso e che prevalgono tendenze opposte, mi si dirà che sono questi argomenti materialistici oramai superati, e che l'«infinito» si può ottenere egualmente con la forma più definita. A me invece pare che il procedimento impressionistico del «non finito» rappresenti una delle conquiste del gusto moderno.

Ma si dirà: artisti dunque come un Tura o un Crivelli, giudicati secondo queste idee, diventerebbero soltanto dei maniaci calligrafi? No: essi si salvano solo per il loro ardore, per la loro esasperazione deformatrice, che, come ogni deformazione, è piuttosto frutto della fantasia che non della ragione. E perchè allora Vermeer o Chardin, con la loro stretta fedeltà alla natura, creano lo stesso dei capolavori? Solo perchè la loro adorazione della natura si trasforma in una inaudita esaltazione lirica della luce e del colore.

C'è un altro pittore di «genere» che sino ad oggi è stato, mi sembra, poco capito: il veneziano Pietro Longhi. Chi lo ha detto imbambolato, chi un imbecille geniale. A me pure, una volta, dispiaceva certa sua goffaggine e povertà di forme, tanto più appariscente vicino ad un Piazzetta o ad un Guardi. Oggi questa sua povertà di forme — compensata ad ogni modo dal colore — mi sembra quasi una dote da primitivo, il suo più immediato e perfetto mezzo di espressione per rendere la sua semplice vita quotidiana. Come in scala più grande, mi pare che abbia, in fin dei conti, operato, lo stesso Renoir.

* * *

Ma del resto — se la storia serve a qualcosa — tutta la pittura, da Giorgione in poi, non ci dà essa ragione? Non sta oramai da secoli a dimostrare, come ho già detto, che l'arte moderna, abbandonando Firenze per Venezia, si è tutta orientata verso il predominio della fantasia sulla ragione?

E tutta l'arte da un mezzo secolo in qua, che oggi finalmente si è riconosciuta come la più degna, che altro è se non un'aspirazione tenace ad essere primitiva? Se in questi ultimi anni c'è qua e là un ritorno al classicismo, mi pare si debba considerarlo come uno di quei tanti piccoli e temporanei passi addietro, frequenti nel cammino della vita spirituale; e che tutto invece fa pensare che l'arte non tornerà più verso manifestazioni in cui la ragione soverchi la fantasia.

Forse qualcuno tirerà in ballo certi eccessi delle tendenze primitive d'oggi, per mostrarmene il pericolo. Risponderò che le aberrazioni sono di tutti i tempi, e che del resto l'arte di certi accademici di una volta non è sicuramen-

---

(1) Mi servo di questo vocabolo per significare in una parola sola il concetto della imitazione della natura nell'arte.

(2) Si chiederà da qualcuno: Come è possibile stabilire quando in una opera d'arte la ragione ha prevalso sulla fantasia, o viceversa? Si legga per questo l'ultima parte del libro del Venturi dove egli indica questa distinzione col sussidio di tavole.

(3) Vedi la risposta del Venturi ai suoi critici: «Il gusto e l'arte, i primitivi e i classici, etc.» (*L'Arte* 1927, fasc. II), dove egli ci dà la prova dell'uso trisecolare della parola *gusto*.

te migliore di quella di certi pittori d'avanguardia d'oggi.

So che queste mie parole non serviranno a persuadere nessuno: le abitudini spirituali sono le più difficili e le più lente a cambiare; e ognuno deve fare l'esperienza a proprie spese. Ho scritto soltanto quasi per riprova a me stesso della giustezza di alcune idee del Venturi e per quelli che, come me, ne apprezzano il libro. Nel secolo in cui la scienza ha invaso la vita così profondamente; nel secolo delle infinite risorse fotografiche mi pare evidente che il gusto e l'arte debbano istintivamente separarsi sempre più dalla scienza e dalla ragione, se è vero che arte è intuizione. Se nel quattrocento, quando la scienza quasi poteva ancora confondersi con l'arte, era forse possibile una certa fusione delle due opposte attività spirituali, dopo che la scienza si è così nettamente individuata, l'arte deve fatalmente e decisamente sempre più differenziarsi da lei.

MATTEO MARANGONI.

Antologia degli ultimi vittoriani

JAMES THOMSON

Da non confondersi con il primo James Thomson (1700-1748), l'autore delle *Seasons*. Questo secondo nacque a Glasgow nel 1834, morì a Londra nel 1882, dopo una vita assai misera. Soltanto nel 1880, dopo la pubblicazione in una rivista del suo capolavoro *The City of the Dreadful Night* (datato già dal 1870-'74), riuscì a dar fuori questo e altri poemetti in un volume che gli assicurava la gloria (1880). Un altro volume di versi uscì postumo, per cura degli amici.

La Città della terribile Notte, sottile e stringente sintesi di realismo e di pessimismo, è rimasta classica per la descrizione che dà, in forma di pura poesia, dei bassi quartieri londinesi, eternamente brumosi e caliginosi. Il Thomson riesce a dare al verso come il senso della nebbia umida e grassa, che è il senso della vita desolata e disfatta in un languore senza speranza. Simbolisti e neoparnassiani lo pongono oggi pertanto a buon diritto fra i loro maestri, se anche debbono convenire con la critica accademica nel riconoscere la irregolarità e l'incertezza delle sue forme metriche e stilistiche, che pure si presentano sotto le apparenze della tradizione.

Da *"La Città della terribile notte,,*

(1)

E' la città della notte: forse della morte. Ma della notte, certo: laggiù mai non può giungere l'alito fragrante del mattino luminoso, dopo la fredda e grigia brezza dell'alba rugiadosa; la luna e le stelle possono pur risplendere con pietà o disdegno: mai ha potuto il sole visitare quella città, esso che dissolve la nebbia nella splendida luce del giorno.

Come un sogno notturno che fugge via, sebbene tutto il dì rimanga presente nel fastidioso languore del pensiero, nella mortale stanchezza del cuore. Ma quando un sogno, una notte dopo l'altra, si protrae per tutta una settimana, e quando di tali settimane poche o molte ogni anno ricorrono per vari anni, si può allora discernere più quel sogno dalla vita vissuta?

Perchè la vita non è altro che un sogno le cui forme si ripresentano, talune frequenti, altre di rado, altre di notte e altre di giorno, altre e notte e giorno; mentre tutte cangiano e molte affatto svaniscono, noi apprendiamo una certa apparenza di ordine nel loro ricorrere con cambiamenti periodici; e dove appare quest'ordine, là riteniamo che sia realtà. Questa è la notte della memoria.

Un fiume cinge la città a mezzodì e a ponente, un fiume che poi è il maggiore sbocco di una vasta laguna, rigurgitante di salse maree; deserte paludi rilucono e brillano per leghe e leghe sotto il raggio della luna; poi negra brughiera appare, poi groppe pietrose. Grandi moli e passaggi, molti nobili ponti congiungono la città co' suoi sobborghi lagunari; ... a oriente s'agita l'inquietudine dell'insolcato mare.

La città non è già piena di ruine ma grandi ruderi di un immemorabile passato, e altri più tristi di pochi anni or sono, si incontrano dentro le sue vaste mura. Ardono del continuo per le strade i fanali; ma a mala pena qualche finestra, dalla base al tetto delle case e dei palazzi, si scorge risplendere o tralucere per l'aria densa e scura.

Ardono i fanali delle strade fra le tenebre incerte, nelle solitudini silenziose e immense di case allineate, scure e tacite come tombe. Il silenzio che attende o irrita i sensi, riempie di terrore l'anima disperata, incapace di pianto: miriadi di abitanti qui dormono senza risveglio, o morti o colpiti da una peste senza nome.

Pur come in una necropoli per avventura incontrate forse una persona in lutto su mille morte, così là macilenti visi, ciechi e sordi all'aspetto, pari a tragiche maschere di pietra. Con stanco passo, ciascuno avvolto nella sua tristezza, errano vagabondi o siedono disfatti in desolata meditazione, per ore insonni con il capo che pende grave.

In genere sono uomini maturi, però di età buona o giovane; di rado una donna, solo qua e là un bimbo. Se da noi il cuore si stringe di cordoglio quando vediamo un piccolino contorto o zoppo o cieco fin dalla nascita, come predestinato a languire in una vita senza gioventù, pensate come debba sanguinare d'angoscia a incontrare uno che erri in quel deserto senza vita.

Sovente mormorano fra se e sè, di rado parlano l'uno all'altro: perchè il loro dolore si nutre nell'intimo fino alla pazzia e disdegna di scatenarsi fuori; e se a volte cresce fino a una frenesia che ha bisogno di manifestarsi, nessuno bada a quel clamore, a meno che non sia là in attesa una vittima di qualche consimile tormento, che pronta attende per infuriare a sua volta.

E' la città della notte, ma non del sonno. Il dolce sonno là non viene allo stanco cervello; striscian le ore senza pietà, lunghe come anni e secoli, e una sola notte pare inferno senza fine. Questo tremendo fluire senza tregua del pensiero e della coscienza, variato al più da qualche momento di stupore che pur lo accresce; questo, peggior del dolore, fa pazzi quegl'infelici.

Lasciamo ogni speranza quei ch'entrano là; solo una certezza non possono lasciare fin che son sani; quella che attutisce i dolori della tortura e della disperazione; la certezza della morte, che nessun divieto può a lungo tener lontana, e che, con divina tenerezza, solo che le si tenda la mano per porgere tosto quella bevanda da cui viene un riposo che nulla può far cessare.

Dai *"Poemi miscellanei,,*

(Arie)

Cantare è dolce! ma di questo sii certo; le labbra cantano sol quando non possono baciare.

Sospirò egli mai un tenero lamento, mentre che lei, presente, gli portò il fiato via?

Se con le dita le avesse saputo intrecciare i capelli, quelle dita avrebbero forse scritto così bei versi?

S'ella gli avesse lasciato cinger furtivo il braccio al seno, avrebbe mai egli dipinto quell'amoroso ritratto?

Proprio perchè egli non la poté abbracciare, rosea e calda ha intagliato nella pietra la perfetta forma.

Chi racconta così bene come si è svolta la festa? Quei che non fece conquista alcuna e meno di tutti godè.

Se il vino gli scorresse realmente giù per la gola, s'aggiungerebbe una nota sola alla canzone del vino?

Volete creare la musica che avvince il turbine, o danzare e fare l'amore con una graziosa fanciulla?

Chi scriverà la storia delle grandi battaglie? Non già l'eroe caduto nel fitto della mischia.

Grandi saranno statue, pitture e versi; ma la vita non sono, se per la vita stanno.

L'Ascesi capitalistica

studiata da M. M. ROSSI

Indice:

CAP. I. - L'ineliminabile eticità nella ricerca capitalistica.
» II. - Il capitalismo come razionalizzazione.
» III - Rettifiche sulla data del capitalismo
» IV. - Se la paternità del capitalismo sia spirituale o materiale.
» V. - Insufficienza del materialismo storico.
» VI. - Pregi e difetti della genesi spiritualistica.
» VII. - L'indagine del Weber.
» VIII. - L'antitradizione e il «guadagno» protestante.
» IX. - L'economia luterana e calvinista.
» X. - Il metodismo nella pratica.
» XI - Lo stimolo ascetico al risparmio.
» XII. - Troeltsch, Fischer, Sée.
» XIII. - La critica «evangelica» di Wünsch.
» XIV. - Le risultanze «ebraistiche» di Sombart.

Bibliografia.

Un volume, in edizione accurata, L. 7.

Inviare vaglia a:

«DOXA» Editrice - Guardiola, 24 - ROMA

Ragioni metriche

E' opinione diffusa recentemente da qualche critico, e da molti altri facilmente accettata, che la *elisione* non sia altro che una specie di finzione poetica, quasi una licenza universalmente usata. Di fatto, la elisione non esisterebbe, specialmente là dove il senso interpone la pausa fra le vocali apparentemente elise. Così il verso

Dolce e chiara è la notte e senza vento

constando di quattordici e non di undici sillabe, sarebbe un verso ribelle alle leggi elementari della metrica. E partendo da questo principio riesce facile concludere come l'uso della pretesa elisione, così come lo spezzettamento del verso, come la libera mescolanza di endecasillabi e settenari e quinari, come il distendersi della frase in due o più versi o parti di versi, costituiscano altrettante violazioni della più caratteristica armonia dell'endecasillabo, tendenti alla dissoluzione di questo classico verso italiano: dissoluzione che (a giudizio del Flora) apparirebbe in modo speciale nei poeti preromantici, nelle libere stanze del Leopardi, negli sciolti del Foscolo.

Non mi dilungherò nell'esame genetico dello endecasillabo, che pur mostrerebbe, come del resto ognun sa, una affinità originaria con il quinario e con il settenario (e non con altri ritmi), e nel dimostrare come tale affinità possa costituire per l'endecasillabo non già un motivo di dissoluzione ma una sorgente di potenza musicale.

Per brevità limiterò il mio appunto alla questione della *elisione*, la cui vera natura mi pare sia sfuggita anche all'acume di maestri della critica. Se la elisione fosse un atto arbitrario del poeta, senza un sua propria legge, senza dipendenza dalle leggi generali della versificazione, il verso perfetto dovrebbe essere non quello con la elisione, ma precisamente quello con lo *iato*. Ma per qual motivo la elisione è invece la regola generale, e lo *iato* è soltanto la eccezione?

Per qual motivo il verso con elisioni appare il più armonioso (come il citato verso del Leopardi), ed è giustamente detto *numeroso*, mentre lo iato impoverisce sempre l'armonia, tranne quando è usato per particolari effetti (come lo usa pur l'Alighieri)?

Bastava farsi queste domande per indursi a ricercare con maggiore equanimità la ragion di essere della elisione, ed a scoprirne la legge oggettiva. Questa legge c'è. Secondo la nuova pretesa dei critici, il verso

Levati su, disse il Maestro, in piede

consterebbe, per effetto della pausa, di dodici anzi di tredici sillabe, nè più nè meno che, per esempio, la seguente frase: *Levati su, disse il Maestro; contempla*. Ma perchè, giusta la estimazione universale, il primo verso è un endecasillabo, mentre la seconda frase, pur conservando identica l'accentuazione, non è affatto un verso?

A me pare che codesti critici applichino non il criterio intrinseco di tempo poetico, ma il criterio esteriore del tempo ordinario. Un verso ha lo stesso *tempo poetico*, tanto se pronunciato in un minuto secondo, quanto se in uno spazio maggiore. Il tempo ordinario è *successione*: il tempo poetico è *unità*.

L'esame dei due esempi citati chiarirà meglio il nostro concetto. Perchè non può considerarsi *verso*, la frase: *Levati su, disse il Maestro; contempla?* Perchè le manca il *tempo poetico*. Questo invece esisterebbe, quando ci fosse *unità vocale*, cioè quando la vocale finale della parola Maestro potesse in un suono unico fondersi con la parola successiva. E (notiamo bene) non è necessario, perchè ci sia la *unità*, che ci sia anche la *unione*; non è necessario cioè che effettivamente ed in atto tale elisione si compia, col pronunciare, ad esempio:

Levati su, disse il Maestro, 'n piede.

Basta per la unità, che ci sia la possibilità assoluta e libera della unione; e che l'orecchio *senta* tale possibilità, e ne abbia godimento. Ma quando la parola seguente s'inizia con la consonante, allora tale possibilità scompare. Allora gli organi vocali devono fare uno sforzo, devono iniziare un nuovo movimento richiesto dalla consonante. E l'unità vocale allora soltanto è spezzata, il *numero* si fraziona, ed il *tempo poetico* è rotto.

Tale è la legge della elisione, legge universale, la quale non potrà essere mai causa di dissoluzione dell'endecasillabo, ma imperniandosi su la unità vocale e sillabica, forma invece la intima anima del verso come sviluppo del tempo poetico. Il lato utilitario dell'errore di critica da noi rilevato, è da ricercarsi nella brama di proclamare la dissoluzione dello endecasillabo per giustificare i conati di una novissima prosodia.

Siamo pienamente d'accordo con la critica, quando dichiara che tempi nuovi esigono le proprie sue forme poetiche, che non furono già il capriccio di qualche letterato, ma risposero ad un atteggiamento dello spirito contemporaneo (sì; anche il decasillabo del nostro Risorgimento!). Ma da questa verità al proclamare cadute le leggi fondamentali della nostra versificazione, ci corre assai. Italiano parliamo oggi, come italiano sette secoli fa. E le leggi della prosodia, non meno che le leggi della grammatica e della sintassi, sono radicate in ogni linguaggio dalla sua nascita alla morte.

Ciò non vuol dire che esse siano stazionarie. Sviluppo sì, non rovesciamento.. E, senza condannare gli sforzi dei versoliberisti, poichè ogni conato umano ha le sue radici e può un giorno avere i suoi frutti, lo scrivente ritiene che il verso endecasillabo italiano possa oggi ancora rispetto all'armonia considerarsi inesauribile, come inesausto fu per secoli, e che anime di poeti, quando l'ora suoni, potranno ancora e sempre trarre dalle sue possibilità armoniche e melodiche, *carmina non prius audita.*

GUGLIELMO PERSI.

I Veneziani nel giudizio di Giuseppe Baretti

Per rendere felice un Veneziano fa d'uopo di tre cose: *la mattina una messetta, l'apodisner una bassetta e la sera una donnetta.* Confesso che questo proverbio, il quale fa abbastanza conoscere le principali qualità del carattere de' Veneziani, mette la loro morale sotto un aspetto un po' sfavorevole; ma svelandoci i loro principali vizi, ci fa almeno conoscere che hanno dei riguardi per la religione. Vero è che questa pratica superficiale de' doveri religiosi non basta solo a renderci perfetti; ma un popolo che alla mattina pensa al suo principal dovere, non è certamente vizioso e corrotto come vorrebbero far credere taluni scrittori inglesi. I Veneziani, invero, sono inclinati ai piaceri sensuali e al giuoco più che molte popolazioni del nord; ma l'amore delle donne e delle carte non esclude la possessione di molte virtù e di molte qualità commendevoli nella società.

I Veneziani sono molto sobri nel loro modo di vivere, benchè magnifici nelle spese; e contuttochè poche città in Europa sieno abbondantemente fornite come la loro di ogni sorta di provvisioni, e di tutti gli oggetto di lusso; sono, al pari degl'Inglesi, pieni di stima per se stessi, ma non costumano come gl'Inglesi di censurare i loro vicini.

Generalmente parlando, hanno molta carità e moderazione per le debolezze e per gli errori degli altri popoli. Alla minima dimostrazione di affetto per parte di chi avesse dato loro giusta occasione di sdegno, depongono il loro rancore e si riconciliano tantosto. Di queste qualità se ne scoprono le tracce nel loro stesso dialetto, il quale non sembra composto che di parole cortesi e di epiteti graziosi. Contuttociò questa maniera umana di pensare è molto più rara nella nobiltà che nel popolo. I nobili non giudicano se non dall'apparenza, pare che come gli altri Veneziani si amino e si accarezzino reciprocamente; se s'incontrano si salutano, si abbracciano e si fanno mille dimostrazioni di cordialità; ma ci vuol poco per conoscere che tutte queste cortesie non sono d'ordinario che pure finzioni. I membri di un'aristocrazia non possono essere suscettibili di questi teneri sentimenti, perchè la loro rivalità nella magistratura li rende insensibili ad ogni altra cosa, e per conseguenza alle dolcezze dell'amicizia. Riguardo ai loro inferiori, sebbene in apparenza parlino loro con bontà, si può facilmente scorgere che vorrebbero piuttosto imprimer loro il timore della superiorità, che esserne amati. Contuttochè i Veneziani sieno grandi adulatori dei loro padroni (così chiaman essi i nobili!), nondimeno io, nel mio soggiorno in Venezia, gli ho trovati di piacevolissima compagnia. Non sono più accessibili ai forestieri che ai nobili, e pensano, con ragione, atteso il gran numero dei forestieri che vengono in Venezia, che sarebbe imprudenza il formare con essi amicizia troppo facilmente; ma quando un forestiere si dichiara loro amico, non si può dire a qual segno portino il loro attaccamento e la loro cordialità. I Veneziani, in generale, vivono mal volentieri coi loro padroni; preferiscono la società dei loro eguali o di forestieri dei quali conoscano la prudenza e l'allegria. Senza qu est'ultima qualità non si è ben ricevuto dai Veneziani.

Io non m iestenderò a favellare del basso popolo e specialmente dei gondolieri, che tutti i viaggiatori fecero abbastanza conoscere. Si sa che essi si piccano di vivacità nelle risposte e di bei motti; che si vantano gran conoscitori in materia di teatro; e che quando si tratta di intrighi amorosi, si può contare sulle loro cure.

A questi tratti che caratterizzano i gondolieri, soggiungerò che amano molto la poesia, e che quasi tutti, anche le loro donne, sono in istato di recitare a memoria i poemi dell'Ariosto e del Tasso, oltre una quantità di stanze le quali si chiamano ottave rime. E' uno dei loro gran divertimenti il cantare queste stanze, massime al chiaro della luna.

Dall'opera *«Gli Italiani ecc.»* V. Baretti n. 1-3.

L'ECO DELLA STAMPA

(Corso Porta Nuova, 24 - Milano 112).

ricerca attentamente ed ininterrottamente sulle pubblicazioni periodiche, tutto ciò che si riferisce alla vostra persona, alla vostra industria, al vostro commercio.

Chiedete condizioni di abbonamento.

Nuovi appunti su "Anna Karénina" [1]

Dopo che s'è isolato il nòcciolo dell'ispirazione artistica, e s'è visto come tutta la tela di *A. K.* si accentri nel peccato di Anna, nei suoi precedenti e nelle sue conseguenze quanto nella sua vera e propria descrizione, e s'è cercato d'individuare il carattere del fascino esercitato dall'opera d'arte col notare com'essa sia sopra tutto estremamente semplice e nuda e priva d'ogni lenocinio financhè di bravura, — può forse non esser privo d'interesse indagare estesamente quelli che in *A. K.* sono i caratteri più minuti, e tanto più personali, dell'arte del Tolstòj; avvicinarsi cioè allo stile dello scrittore, e valutare e lumeggiare qualche particolare, che possa agevolar la miglior comprensione dell'intero quadro.

Ma innanzi tutto conviene chiarire il concetto di *stile*: dirò perciò come io lo consideri un problema psicologico e non un problema retorico; giacchè l'importante, anzi l'essenziale, è d'avere quella data *forma mentis* e non un'altra; e non di adoperare un tempo del verbo invece d'un altro, e il punto e virgola invece del punto fermo. S'intende che il problema psicologico si studia e si conosce nelle sue estrinsecazioni pratiche, di parole e di periodi, che possono formare oggetto anche d'indagine retorica; ma io credo che non si faccia un lavoro utile alla penetrazione del valore poetico se non risalendo ogni volta dalle parole e dai periodi allo spirito del poeta come s'è palesato nel complesso dell'opera, ovverossia stabilendo continuamente delle relazioni fra il fatto particolare e l'ispirazione generale. E se questo parrà ovvio e naturale, si pensi che ancora nel gennaio del 1920 uno che non solo se ne intendeva perchè sapeva far bene lui, ma pareva dovesse avere un gusto assai delicato, Marcel Proust, scriveva nella *n. r. f.* « a proposito dello *stile* del Flaubert »: « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur ». Questo periodo, che è d'un romanziere il quale senza dubbio, malgrado le sue chiesuole d'ammiratori, avrà un posto nella storia della poesia francese di questo secolo, si può leggerlo a pag. 193 del libro postumo *Chroniques*, pubblicato alla fine dell'anno passato; e dimostra come non sia inutile di liberarsi ancora una volta esplicitamente dalle determinazioni retoriche e formalistiche dello stile.

E, del resto, nulla sarebbe più difficile, per quanta pazienza uno ci mettesse, che stabilir le ragioni grammaticali della bellezza stilistica di *A. K.*, giacchè nulla è più vicino alla secchezza da relazione o da memoriale di certe pagine fra le più potenti. Ce n'è una sulla morte, per esempio, che emerge fra le altre del Tolstòj, grande e sobrio descrittor d'agonie. Il fratello di Lévin, Nikolàj, è moribondo, di tubercolosi; e negli ultimi istanti non fa che lamentarsi, di tutto e di tutti; ma quei lamenti hanno qualcosa di straordinario e d'incomprensibile; e lo scrittore spiega: « Evidentemente in lui si compieva quella rivoluzione, che doveva farlo guardare alla morte come a un soddisfacimento dei suoi desideri, come alla felicità. Prima ogni desiderio separato, suscitato da una sofferenza o da una privazione, come la fame, la stanchezza, la sete, era soddisfatto da una funzione del corpo, che arrecava piacere, ma adesso la privazione e la sofferenza non ricevevano soddisfacimento, e il tentativo di soddisfacimento suscitava una nuova sofferenza. E perciò tutti i desideri si confondevano in uno solo — il desiderio di liberarsi da tutte le sofferenze e dalla loro fonte, il corpo. Ma per l'espressione di questo desiderio di liberazione egli non aveva parole, e perciò non parlava di questo, ma secondo la sua abitudine voleva il soddisfacimento di quei desideri che ormai non potevano essere adempiti ». Qui non ci sono certamente innovazioni di sorta nell'uso dei tempi o dei modi; ma pur nelle frasi scarne si vede la pena dell'uomo che è già come morto, eppure respira ancora, e soffre ancora, ma non può più sentire come i vivi, benchè non sappia esprimersi se non come loro: l'anima sta già per liberarsi dalla sua posizione, e non ha parole « per l'espressione di questo desiderio di liberazione ».

Questa estrema semplicità, che sottintende ma non maschera la commozione, non esclude però che vi siano in *A. K.* espressioni ammaliziate, ma sopra tutto nelle parti d'ispirazione ironica. Come quando Kitty, che ha rifiutata la proposta di matrimonio fattale da Lévin, e poi è stata abbandonata da Vrònskij, dopo averci fatta una malattia sopra, rivede Lévin: « Se non fosse stato il lieve tremito delle labbra e l'umidore che copriva gli occhi e aggiungeva loro scintillio, il suo sorriso sarebbe stato quasi calmo ». Aveva le labbra che le tremavano, gli occhi umidi, ma voleva essere calma ad ogni costo, non voleva confessare a se stessa come quest'incontro le importasse: perciò si assicurava che, se non ci fossero stati quei trascurabili particolari a dimostrare il contrario, ossia se non fosse stata commossa, sarebbe stata *quasi* calma. Questo puntiglio noi lo intravediamo, e abbiamo la gioia di scoprirlo tutto soltanto se leggiamo con attenzione: è tutt'un gioco di sfumature.

Da questi due esempi si deducono i due caratteri dell'ispirazione del Tolstòj in *A. K.*, quello serio e quello ironico, che posson servirci a determinare lo stile dell'opera. Infatti lo scrittore dinanzi a un'immagine della sua fantasia era in uno di questi due stati d'animo: o serio, e disposto a discriverla con esattezza quasi scientifica, linearmente, con il solo scopo d'esser chiaro, ricorrendo ai mezzi più semplici non solo, ma anche a quelli più persuasivi; o ironico, polemico, brillante, e allora molto spesso egli sconfinava dall'arte, perchè di rado si limitava a esser fine come nell'esempio più sopra riportato, e cadeva volentieri nell'assurdo o nel sarcasmo, pur di flagellare un vizio o un pregiudizio. A dimostrare la verità del primo caso stanno, ad esempio, i paragoni, caratteristici del Tolstòj non soltanto in *A. K.*: perchè quasi mai egli si abbandona al paragone che dia al lettore l'immagine poetica d'un concetto (« l'anima sua la conosceva, gli era cara, la proteggeva, come la palpebra protegge l'occhio »), ma invece ricorre spesso ai paragoni esemplificativi, come questo, sconcertante ma indubbiamente chiaro: « Non si può proibire a un uomo di farsi una grossa bambola di cera e di baciarla. Ma se quest'uomo con la bambola venisse e si sedesse dinanzi a un innamorato e si ponesse a carezzar la sua bambola come l'innamorato carezza quella ch'egli ama, l'innamorato ne proverebbe dispiacere. Il medesimo sentimento spiacevole lo provava Michàjlov nel veder la pittura di Vrònskij: gli faceva un'impressione e buffa, e di stizza, e pietosa, e offensiva ». Come pure il momento altamente drammatico in cui Karénin rivede la moglie colpevole, dopo averle scritta la lettera dove esige che almeno le apparenze fossero salvate, è osservato con occhio impassibile. Dopo aver detto ch'è contento dell'arrivo della moglie, Aleksjéj Aleksàndrovic tace; poi, a un tratto, chiede notizie del figlio, e subito dopo, senza aspettar la risposta, soggiunge: « Non pranzerò in casa quest'oggi e adesso devo andar via. — Volevo partire per Mosca, — diss'ella. — No, avete fatto molto, molto bene a venire, — diss'egli e tacque di nuovo ». Lo stato d'animo ironico può esser polemico, ma pur di natura artistica, come quando Vrònskij, che ha cominciato a fare una corte spietata ad Anna, dice alla cugina Betsy che ha paura d'esser ridicolo, e segue questo commento: « Egli sapeva molto bene che agli occhi di Betsy e di tutte le persone mondane non rischiava d'esser ridicolo. Sapeva molto bene che agli occhi di queste persone la parte dell'amante disgraziato d'una ragazza o in generale d'una donna libera poteva esser ridicola, ma la parte dell'uomo che s'era attaccato a una donna maritata e che a qualunque costo metteva in gioco la vita per indurla in adulterio, — che questa parte aveva qualcosa di bello, di maestoso e non poteva mai esser ridicola ». Ma può anche esser semplicemente cattiveria moralistica, come quando, poche pagine dopo, la principessa Betsy è descritta mentre tira giù con un movimento delle spalle il corpetto del vestito da sera, « per essere, come si deve, completamente nuda quando si sarebbe messa innanzi, verso la ribalta, alla luce del gas e agli occhi di tutti ».

In *A. K.* c'è poi un personaggio che riassume questi due stati d'animo dello scrittore, ed è sommamente interessante, benchè non sia forse fra quelli artisticamente più riusciti: Aleksjéj Aleksàndrovic Karénin. Finchè non lo vediamo perdonare a Anna morente il suo fallo, e prendersi cura della bimba neonata che non è sua, per noi egli è come lo vede Anna — una macchina vivente, l'uomo dalla voce sottile, dalle vene gonfie sulle mani, dalle orecchie che si piegano sotto le tese del cappello, dagli occhi torbidi; la moglie gli confessa il suo peccato, e lui non ritrova il proprio equilibrio se non quando può prendere l'appunto d'un suo bel progetto burocratico: « in primo luogo, che venisse formata una nuova commissione, cui fosse dato l'incarico di studiare sul posto la situazione degli allogeni; in secondo luogo, se fosse venuto in chiaro che la situazione degli allogeni era realmente come appariva dai dati ufficiali che erano in mano del comitato, che venisse nominata ancora una nuova commissione scientifica per lo studio delle cause... dai punti di vista: a) politico, b) amministrativo, c) economico, d) etnografico, e) materiale e f) religioso; in terzo luogo... ». Ma poi viene il momento in cui Karénin, dinanzi ad Anna in delirio, sente « una felicità nuova, non mai provata da lui. Non pensava che quella legge cristiana, che per tutta la vita aveva voluto seguire, gli imponeva di perdonare e di amare i suoi nemici; ma un gioioso sentimento d'amore e di perdono dei nemici gli riempiva l'anima ». La caricatura diventa l'immagine d'un uomo; non basta dire che fino a quel giorno egli « non conosceva il suo cuore »: fino a quel giorno il Tolstòj ce lo rappresenta come il tipo del marito ingannato, ridicolo perchè ingannato, non compassionevole perchè marito; dopo, invece, è con commozione che si legge come « egli considerava che per Anna fosse meglio rompere i rapporti con Vrònskij, ma, se essi tutti credevano che questo fosse impossibile, egli era pronto perfino ad ammettere nuovamente questi rapporti, pur di non disonorare i bambini, di non venirne privato e di non mutare la propria situazione. Per quanto questo fosse male, tuttavia era meglio della rottura, con la quale ella era posta in una situazione senza vie d'uscita, obbrobriosa, e lui stesso veniva privato di tutto quel che amava ». (E quello che amava erano i bambini: insieme col suo la bimba di Vrònskij). Però il periodo « umano » di Karénin non dura molto; egli non ritorna più la caricatura di prima, non è più visto con gli occhi di Anna; ma quando deve occuparsi dell'educazione del figlio, ora che ha da incaricarsene lui, « non essendosi mai occupato di questioni d'educazione », studia la materia in teoria, e, « avendo letti alcuni libri d'antropologia, di pedagogia e di didattica », si fa uno « schema d'educazione », e parla col figlio « come se si fosse rivolto a un certo fanciullo da lui immaginato, uno come ce n'è nei libri, ma nient'affatto somigliante a Serjòza ». Tuttavia ha qualche dubbio, sia pur lieve, sulla legittimità del misticismo a cui ha aderito, e, poichè si compiace della sua parte, ha la coscienza di recitare una parte, mentre prima era meccanico e legnoso in ogni momento della sua vita; come, d'altra parte, a ricordargli la sua passeggera abnegazione, gli si produce una sofferenza acuta che è quasi timore ma non certo vergogna.

Sembrerebbero derivati dallo stato d'animo ironico — ma l'origine è invece ben più elevata — i momenti, essi pure tipici del Tolstòj, delle notazioni psicologiche tanto ingenue da parer infantili ch'egli riserba si può dire esclusivamente a Lévin (come in *Guerra e pace* a Pierre). Così, quando deve andare a chieder la mano di Kitty, gli pare che tutto e tutti sian partecipi della sua felicità, e che da ogni parte gli giungano sorrisi approvazioni incoraggiamenti: sicchè un piccione che vola e le ciambelle fresche messe in vetrina fra l'odor di pane appena cotto fanno a un tempo ridere e piangere Lévin dalla gioia. E' l'espressione di quella parte pura degli uomini buoni (Lévin è sopra tutto un buono), che rimane intatta dalla fanciullezza senza che nulla possa corromperla. E' la rivelazione della struttura elementare del pensiero umano, quando non è corrotto dall'intellettualismo. E per mezzo di quest'ingenuità il Tolstòj giunge a rendere a volte con una sola frase l'immediatezza confidente e pacata delle espressioni d'una vita semplice. Lévin alla moglie che l'ha guardato a lungo in silenzio, mentre tutt'e due lavoravano, chiede a cosa ella pensasse or ora; e lei risponde: « Ah, a che pensavo? Pensavo a Mosca, alla tua nuca ».

Allo stato d'animo serio si riannoda pure quel senso d'inevitabilità e quasi di fatalità che incombe sui personaggi in molti punti di *A. K.*, anch'esso derivato da convinzioni profonde dello scrittore, — veramente travolgente nella preparazione psicologica dell'abbandono della casa del marito per parte di Anna: il perdono, la convalescenza, l'insofferenza prima fisica e poi morale della presenza del marito, l'affetto proclamato nel delirio che diventa semplicemente lealtà dapprima e irritazione in seguito, il desiderio inespresso del divorzio che trova un alleato insperato nel fratello, la remissività del marito dinanzi alla forza volgare da cui crede d'esser assalito dal di fuori mentre non è se non il suo carattere ossequente alle convenienze che riprende il sopravvento, — e poi Vrònskij che, guarito dalla sua ferita, corre da Anna appena può farlo, benchè fosse già disposto a partire senza vederla, e infine le parole di Anna: « Sì, ti sei fatto padrone di me, e sono tua ». Dopo — l'abbandono della casa del marito, che è, appunto, inevitabile e quasi fatale. Ed è stato portato da una concatenazione di fatti in cui l'antecedente non rende necessario il seguente, ma però questo non potrebbe essere senza tutte le cause che l'hanno preceduto; e, come la velocità d'un grave che cade aumenta più esso si avvicina alla Terra, qui la velocità del racconto aumenta più ci si avvicina alla partenza di Anna con Vrònskij: sicchè la conclusione poi è laconica, senza che per il momento s'abbia desiderio di saperne di più: « Dopo un mese Aleksjéj Aleksàndrovic rimase solo col figlio nel suo alloggio, e Anna partì per l'estero con Vrònskij, senz'aver ottenuto il divorzio e avendovi risolutamente rinunciato ». Più curioso è un altro esempio di quel tono d'inevitabilità, in cui tutto è più calmo, perchè si tratta d'un fatto che sarebbe stato bene fosse avvenuto, ma non provoca nessuna conseguenza profonda a non avvenire: è il mancato matrimonio fra lo scrittore Serghjéj Ivanovic Kòznysev e Vàregnka, la caritatevole amica di Kitty. Sono tutt'e due persone ragionevoli e non più giovanissime; sono tutt'e due sicuri del fatto loro, e contenti di sposarsi; ma quando per Serghjéj Ivànovic viene il momento di far la dichiarazione, e sono soli in un bosco, invece di quelle altre paròle « per una certa considerazione che gli era venuta fatta » egli chiede, seguitando un discorso cominciato involontariamente già prima: « — E che differenza c'è fra gli òvoli e i prugnoli? » A Vàregnka treman le labbra, ma risponde: « — Nella cappella non c'è quasi differenza, bensì nella radice ». E l'agitazione che prima li pervadeva tutt'e due si placa, e capiscono « che quello che avrebbe dovuto esser detto non sarebbe stato detto ». E Serghjéj Ivànovic soggiunge, ormai calmo: « — Il fungo prugnolo, la sua radice ricorda una barba bruna di due giorni ». « — Sì, è vero, — rispondeva Vàregnka sorridendo, e involontariamente la direzione della loro passeggiata mutò ». Invece di parlare del loro futuro, hanno parlato di funghi; ma si ha l'impressione che, se non ci fosse stato quell'argomento, non avrebbero avuto lo stesso il coraggio d'affrontare quell'altro; e perciò la domanda e la risposta sulla differenza che c'è fra l'òvolo e il prugnolo ha un significato ben più profondo: come si fossero detti: « Ce l'avete voi il coraggio di sfidare la sorte e parlare? » — « No, non l'ho, come non l'avete voi ».

Naturalmente (ma qui l'osservazione deve diventare alquanto estrinseca e formalistica), pregio grande dello stile del Tolstòj è anche la precisione del termine, che, posto frammezzo agli altri come con trascuranza, ci dà subito l'immagine plastica d'una situazione. Vrònskij, che cade da cavallo mentre è al comando d'una corsa a ostacoli, si accorge d'esser ritto « sul fangoso terreno immobile »: e con questo è detto, implicitamente, come prima il terreno si moveva, è data l'impressione della corsa, e quella dell'arresto forzato e violento, proprio a contatto del « terreno immobile ». Come necessariamente estrinseco dev'essere il senso d'ammirazione che suscitano certe sobrietà nella descrizione psicologica, quando le parole del dialogo o semplici constatazioni servono a esprimere e bastano a far indovinare. Si veda l'amore colpevole, quello di Anna e Vrònskij: « Egli prese la mano di Anna e la guardò negli occhi interrogativamente. Ella, avendo capito quello sguardo in un altro modo, gli sorrise ». E l'amore puro di due giovani sposi, Lévin e Kitty: « — Ecco, così, — diss'ella, prendendo la mano del marito, portandola alla bocca e toccandola con le labbra non dischiuse. — Come baciar la mano al vescovo. — E a chi è che non prende? — diss'egli ridendo. — A tutt'e due. Invece bisogna che si faccia così... — Vengono dei contadini... — No, non hanno veduto ».

Gli esempi di questa delicatezza sono numerosissimi, e il fatto che siano tutti di quel carattere che, per dargli un nome, s'è chiamato serio, ci conferma come quell'altro ironico di solito fosse di provenienza extra-artistica, polemica. Il contrasto ironico fra Lévin, anima pura e vicina alla terra, e il suo fratellastro Kòznysev è quasi sempre d'un sarcasmo che stona; come quando Lévin ha falciato con i contadini e torna tutto gioioso e sereno, e l'altro gli parla fastidiosamente di problemi di scacchi, come fosse un bambino noioso e non lo scrittore che tutti onorano e amano. Ma non si può non notare un tratto, in questo contrasto, che è veramente finissimo. Dopo avere esposta l'imprecisione e la mutevolezza delle idee sul popolo che ha Lévin, il quale ci vive sempre in mezzo, il Tolstòj passa a narrare quelle del suo fratellastro, che abita in città e vede il popolo come una « contrapposizione » a qualcosa d'altro, idee chiare, perchè artificiose e astratte; e conclude: « Egli non mutava mai la sua opinione sul popolo e il suo tratto simpatetico ad esso ».

Però questo stato d'animo ironico in *A. K.* il più delle volte è represso, sicchè si può credere che il Tolstòj stesso avesse coscienza della sua origine spuria. Lo stato d'animo serio può anch'esso suggerirgli l'esemplificazione — inutile, come ben s'intende — d'una teoria per mezzo d'un personaggio che non ha altro ufficio se non quello; e parrà altre volte che lo scrittore sia come la principessa Scerbàtskaja, che aveva sempre in serbo due temi di conversazione per i casi disperati — l'istruzione classica e tecnica, e il servizio militare obbligatorio —; ma sono i momenti della *prosa* che ci sono in ogni opera di poesia, e che tanto più facilmente s'introducono in un'*A. K.*, che è d'una minuziosità quasi scientifica anche nel modo d'esprimersi della poesia.

Appunto il modo d'esprimersi della poesia in *A. K.* ho chiamato stile e ho cercato d'analizzare. E m'hanno tenuto lontano da disquisizioni sulla tecnica anche questi pensieri del Tolstòj, che son proprio di *A. K.*, dove vengono attribuiti a un pittore: « Egli sentiva spesso questa parola *tecnica* e non capiva assolutamente cosa s'intendesse con questo. Sapeva che con questa parola s'intendeva la facoltà meccanica di dipingere e di disegnare, completamente indipendente dal contenuto. Spesso aveva notato, come anche nella pre-

---

(1) I primi sono apparsi sul *Baretti* del novembre-dicembre 1927.

sente lode, che si contrapponeva la tecnica al pregio interno, come se si potesse dipinger bene quello che era male. Sapeva che ci voleva molta attenzione e precauzione per non danneggiare l'opera togliendone un velo, e per togliere tutti i veli; ma l'arte di dipingere — lì non c'era nessuna tecnica. Se a un bambino piccolo o alla sua cuoca si fosse scoperto quel ch'egli vedeva, allora anch'essa avrebbe saputo cavar dal guscio quello che vedeva ».

LEONE GINZBURG

La questione dell'Ateismo

(1798-99)

Nel « Philosophischer Journal » del 1798 compariva l'articolo di Fichte che doveva dare occasione a tutta la « questione dell'ateismo » e sfogo ai molti odi contro la sua persona: I. « *Del fondamento della nostra fede in un governo divino del mondo* ». — « Considerato come risultato di un ordine morale del mondo, si può ben chiamare rivelazione il principio della fede nella realtà del mondo sensibile. E' il nostro dovere che si rivela in essa. Questa è la vera fede; quest'ordine morale è *il divino* che noi ammettiamo ». — « Il vero ateismo, la vera incredulità ed empietà, consistono nel sofisticare sulle conseguenze delle proprie azioni, nel non voler ubbidire alla voce della propria coscienza fin che non si creda di prevedere il successo, nell'elevare così il proprio consiglio al disopra del consiglio di Dio, e nel fare di se stesso un Dio » — « Chi vuol fare il male perchè ne venga bene, è un empio ». — Ed ecco comparir subito la denunzia anonima ad aprir la polemica: « *Scritto di un padre al suo figlio studente, a proposito dell'ateismo di Fichte e di Forberg* », dove, si capisce! la religione viene « difesa » come necessario aiuto della morale: « che bellezza la società umana, se tutti, o almeno la maggioranza, avessero religione! ». — « Ti devo confessare sinceramente che fin dal principio io non ho profetizzato lunga durata alla filosofia critica. La mia previsione si è già in parte avverata. Perchè le diverse parti che lottano violentemente fra loro minacciano reciprocamente di distruggersi e, secondo l'esempio del grande Fichte, si annienteranno l'una l'altra appena sarà loro possibile. Alla fine i più torneranno indietro dal loro paese di Utopia nella regione del buon senso e della sana ragione...» — In seguito a questa denuncia Fichte, che già fin dal 1794, quando aveva cominciato le sue lezioni a Jena, si era trovato per l'ora della domenica mattina in conflitto con l'autorità religiosa, che teneva appunto contemporaneamente il servizio divino, e poi nel 1795 colla « Missione del dotto » aveva suscitato il vespaio delle Corporazioni studentesche, veniva ora messo al bando dalle corti di Weimar e di Gotha e costretto alle dimissioni, e ci voleva proprio la spregiudicata larghezza di Federico II per lasciarlo indisturbato a Berlino: « Se come risulta, Fichte è un cittadino tranquillo, gli può ben venir concesso di dimorare nei miei stati. Se è poi vero che ce l'ha col buon Dio, se la veda il buon Dio con lui; a me non importa niente ».

La moglie del filosofo scriveva il 20 marzo 1799 « abbiamo, io specialmente, passato un inverno proprio disgraziato, perchè la faccenda dell'ateismo ha fatto un tal chiasso, che sarto, calzolaio, e perfino delle mendicanti ci hanno dato il loro giudizio e si sono abbandonati ad ogni sorta di calunnie... E' proprio in genere un gran danno quando tali idee si diffondono fra la gente volgare; i governi non ci pensano quando iniziano di queste chiassate... » — Gli studenti facevano petizioni su petizioni perché « di quest'uomo, che un giorno sarà l'orgoglio del nostro secolo », non si accettassero le dimissioni, che avrebbero tolto per molti di loro l'unica ragione di rimanere a Jena; ma Carlo Augusto faceva rispondere freddo freddo che non lo irritassero oltre con quella storia. L'etica eroica dell'idealismo era per questi bravi principi sanculottismo, la sincerità rude dell'uomo era per lo stesso Schiller un « incorreggibile cumulo di assurdità ». Goethe benignamente gli dava del « bambino » che canta al buio per farsi passare la paura delle ombre, e solo i romantici si entusiasmarono per lui, senza il quale Jena sarebbe ricaduta nel caos della « banalità » comune, e il cui « merito consiste appunto nell'avere *scoperta* la religione... ».

La quale religione trova un vero elevatissimo inno nell'« *appello al pubblico a proposito delle manifestazioni di ateismo attribuitegli da un ordine di sequestro del principe di Sassonia* (*scritto che si prega di leggere prima che venga sequestrato*) 1799 ».

« Sopportare tranquillamente l'accusa di empietà è una delle empietà peggiori »... Tale il punto di partenza di questo « ateo » che pone la fede in Dio come il vero carattere differenziale dell'umanità. Appello al pubblico perchè conosca e giudichi: conosca le mene dei nemici che ottengono la proibizione del giornale, la dichiarazione di ateismo, e non si fermeranno lì, Fichte li conosce; giudichi la sua fede, a introdur la quale ricorda il gesto dell'eretico Vanini prima di morire sul rogo: che estrasse dal medesimo un filo di paglia e guardandolo disse: « se fossi tanto disgraziato da dubitare dell'esistenza di Dio, questo filo di paglia me ne persuaderebbe ». — Non per il successo della sua persona, che non importa. « Se in questa lotta io sono vinto, vuol dire che son venuto troppo presto ed è volere di Dio che io sia vinto ». Ma per la causa della verità: « se non difendiamo subito la nostra libertà di spirito, potrebbe ben presto esser troppo tardi », e qui si sente quello « scavare e ricercare la verità », quell'ansia romantica e democratica che Baggesen definisce « sanculotterie a priori » e che spiace per il tono anche a Schiller più conservatore che non si creda, mentre perfino il granduca Augusto sa distinguere: ateo? no — solo eretico; ed una speciale sorta di eretico; che, invece di credere alla Trinità, crede solo allo Spirito santo. Ma il democratico parla: la verità? sentirete dire che è ormai bell'e pronta da tanto, che si tratta solo di impararla a memoria e di ripeterla così com'è: « e allora i troni sono saldi, gli altari non vacillano, e neppure un centesimo delle decime va perduto ». Troppa mitezza verso un tale giacobino aveva in verità il granduca!

L'accusa di ateismo da parte di un governo è una troppo grave violazione del diritto di pensare, perchè l'appello al pubblico non sia una solenne battaglia data in nome della libertà di pensiero; « il coraggioso Fichte combatte veramente per tutti noi », scriveva A. W. Schlegel a Novalis, « se perde, sono i roghi che tornano ». E, difesa insieme della filosofia moderna nel suo complesso, per la quale Wieland consigliava a Carlo Augusto di costruire un apposito manicomio. L'ateismo per gli accusatori è solo un pretesto, dice Fichte: il loro nemico è tutta la filosofia moderna. E allora proibiscono di stampare, proibiscono di insegnare. Davanti a tanto, bisogna difendersi; « bisognerebbe, dice invece Schleiermacher, chiedere al Granduca di Sassonia una definizione ben determinata e giusta di Dio e della sua esistenza... ».

Ma sentiamo la dichiarazione di fede dell'imputato di ateismo. C'è nella conoscenza umana qualcosa di assolutamente vero e generalmente valevole: la coscienza della missione morale. Il dovere costituisce la santità della vita; la vita, in cui non c'è creatura che non conosca il proprio, l'aspirazione del transeunte all'eterno. L'adempimento del dovere è l'unico mezzo che la mia coscienza mi insegna alla beatitudine, e il divino è l'ordine del mondo morale: « è debolezza di mente ed è debolezza di cuore voler far dipendere il sentimento dal concetto. Chi non volesse credere di sentir freddo o caldo fin che non gli si potesse dare in mano un pezzo di sostanza fredda o calda da esaminare, farebbe certo ridere ogni persona ragionevole; ma chi pretende un concetto di Dio abbozzato anche in minima parte senza riguardo alla nostra natura morale e da lei in minima parte indipendente, non ha mai conosciuto Dio ed è estraneo alla vita che viene da Lui ».

Donde l'affermazione dell'unità assoluta di moralità e religione, anticipazione entrambe del soprasensibile, l'una mediante l'azione, l'altra mediante la fede; e la recisa condanna della religione senza morale, che è superstizione, e il necessario sorgere della fede dall'agire morale. Fede che non è fede nel fenomeno, ma nel suo fondamento soprasensibile, morale a cui non basta l'onorevolezza esteriore. Ateismo? certo: dal punto di vista degli avversari, eudemonisti in morale, dogmatici nella speculazione: in quanto Dio non può essere per il filosofo una particolare sostanza, non il vecchio il giovane e la colomba delle raffigurazioni più ingenue, con l'estensione immensa attraverso lo spazio infinito dell'idolatria più raffinata. Un Dio datore di godimento? Ma questa è carne, non spirito; senso, non religione: « la prima sensazione veramente religiosa uccide ogni brama ». Un Dio che serve alle brame degli uomini? Sì, esso è il « principe del mondo », un idolo, non un Dio. Ed ecco chi sono i veri atei: loro, gli accusatori. Di fronte ad essi si eleva la nuova filosofia a negare « la realtà di ciò che è temporale e transeunte per sostituire in tutta la sua dignità quella dell'eterno che non passa », « l'esistenza di un Dio sensibile che serva alle bramosie » per venerare il Dio soprasensibile che solo è; « e noi altri spiriti razionali viviamo solo in lui ».

Un contemporaneo riferisce che Fichte parlava di solito in un tono tagliente e offensivo, non aveva delicatezza e finezza, non voleva commuovere ma elevare, non fare degli uomini buoni, ma degli uomini grandi. E così risulta da qualche forte pagina di questo « appello »: tutta la forza l'uomo l'acquista solo lottando con se stesso e superando se stesso, « solo colui che assume il suo compito, qualunque esso sia, con libera volontà e proposito, e segue la sua via sistematicamente, tenendo lontani tutti i pensieri altrui; e non riposa fin che non ha trovato fondo, o almeno sa dove si trova fondo, e non ce n'è altro da cercare; e non crede di aver fatto qualcosa, fin che c'è ancora qualcosa da fare — solo costui è un dotto di fondamento ».

Veramente un maestro, quest'uomo che deve ritirarsi dall'insegnamento: severo per gli studi come per la vita: nella quale addita l'eudemonismo come vera causa del disordine, di cui si va invece incolpando la nuova filosofia (è notevole come sempre del disordine si incolpi non la decadenza ma la rivoluzione, non il disgregarsi del pensiero antico, ma il germogliare del nuovo!): il senso eroico ci vuole, e la certezza che « il mio vero essere non dipende dalla parte che io recito fra i fenomeni, ma dal modo *come* la recito ». Veramente il più assoluto credente, questo filosofo accusato ufficialmente di ateismo: non nel sensibile, nel soprasensibile: « quello che *per me* è il solo vero ed assoluto, *per essi* non esiste, è chimera e fantasticheria di cervello malato; quello che *essi* ritengono per vero ed assoluto, è *per me* semplice fenomeno senza realtà ».

Ricordate Lessing? (lo ricordava già a proposito di questo suo valore *religioso* in rapporto con Fichte e Goethe, Federico Schlegel). Mentre questa volta tocca proprio a Herder, l'altro grande precursore settecentesco, di farci una brutta astiosa figura di predicatore superato, quando in una lettera del 5 aprile 1799 a proposito del congedo di Fichte scrive: « La filosofia critica è tutta caratterizzata dall'arroganza, la ciarlataneria e gli insulti »..... E mostra così di riportare sul discepolo l'ira verso il maestro: Emanuele Kant.

EMMA SOLA.

RIBELLI

Sono appena uscite 20.000 copie di un nuovo romanzo di Alfred Neumann, uno degli autori più letti in quest'ultimo anno in Germania. Questa volta il romanzo — scritto in Italia Fiesole - Firenze estate 1926 - estate 1927, — interessa l'Italia. I «ribelli» sono un gruppo di Carbonari toscani nel decennio 1820-1830. Il capo, Gasto Guerra, nato a Livorno nel primo anno del secolo; finalmente un italiano silenzioso in un romanzo tedesco! Bello interessante tormentato dubbioso, deve servir di esemplare al motto di Tolstoi messo in testa al libro: «che bella cosa se si riuscisse in uno scritto a dar chiara espressione al fatto che l'uomo è qualcosa di cangiante, che la stessa persona è ora un malvagio, ora un angelo, ora un saggio, ora un idiota, ora un gigante ed ora l'essere più impotente della terra!» Noi non lo vediamo cospirare, non lo sentiamo declamare; lo vediamo sicuro di sè e del suo compito o tormentato dalla stanchezza estrema dubitare dubitare; e soggiogare la principessa Maria Corleone amante del granduca, e fatale essere in genere alle donne: alla povera Checca Gioia sicura portaordini, alla semplice Maria Pia giovine contadina, non meno che alla propria sorella Maddalena Guerra, sua demonica collaboratrice. Gasto Guerra vive in Borgnuto, ritirato, sotto falso nome, colla sorella e nella vicina Villa dell'Isola, ospiti della principessa, si radunano i congiurati, e nel ghetto sta il vecchio Gioia antico rivoluzionario dell'89, il padre della Checca, legato a lei da un'orribile colpa, strumento cieco di ogni ordine; il vecchio mendicante che coll'enorme pollice alzato dà il segno delle adunate e della rivolta, che coll'enorme pollice alzato chiude il libro morendo dello stesso colpo di pistola che aveva creduto di tirare contro il granduca. Al caffè del Giappone son soliti sedere i radicali nazionali, fra cui non benvenuto ospite è la tonda figura del mondano prete Don Lionello Vacca, gran segugio del Governo. Intanto nel palazzo dei Corleone in Lungarno arriva a essere invitato a scopo di conquista rivoluzionario persino quell'atroce figuro del Bargello Caminer, rosso di pelo e temuto da tutti i membri del buon governo. Ed è lì, nello stesso palazzo, che alla presenza della principessa amante di entrambi avviene il colloquio del granduca col cospiratore prigioniero: «Mi può dire, signor Guerra, che cosa l'ha indotto a comunicar nell'ottobre alla principessa Corleone il pericolo che mi minacciava?» (Un attentato in un viaggio che poi, avvertito, il granduca non fece).

«Certo, Altezza — rispose il Guerra calmo — l'insensatezza di quell'atto terroristico».

«Dunque in circostanze più adatte lei non lo avrebbe evitato?»

«No, Altezza, dato che non ci fosse alcun altro mezzo più umano».

«E qual'è il mezzo umano per evitare l'ultimo complotto di cui sono ora venuto a conoscenza?»

Guerra ebbe un sussulto, e poi disse:

«Che io sia qui davanti a Lei in queste condizioni...».

«Interessanti, disse il Granduca. Supponiamo che io per ragioni di riconoscenza mi sentissi indotto a renderle la libertà».

«Allora non potrei per il momento farmene nulla».

«Lei è onesto, signor Guerra, disse serio il Granduca. Del resto non corre questo pericolo. Ma lei crede ancora nel suo scopo politico?»

«Credo nell'idea di nazione, Altezza; ma essa non è ancora matura».

Il granduca fece con la mano un movimento stranamente rassegnato.

«Ma noi ne vedremo la maturità, non crede?» chiese.

«Lo credo».

Il romanzo è una lettura difficile. Ma è anche, certo, una composizione difficile. L'Italia non ha prestato all'autore i soliti facili ingredienti; e di questo dobbiamo essergli grati. Col gusto dei grandi quadri storici che lo distingue e col bisogno della costruzione psicologica che gli si impone, egli possiede la caratteristica signorile di celare i mezzi che adopera, di ravvolgere i suoi personaggi in un mistero pieno di significato. Certo egli indulge ad una nuova occultistica nei suoi romanzi, egli crede a miracolose coicidenze, a colpe fatali, a segni misteriosi e luminosi. Certo una figura come quella del vecchio mingherlino barone Steiner, ospite quotidiano della principessa, l'unico che sia sempre d'un'opinione, l'unico su cui ormai nulla possano le donne, che si porta nel letto ogni notte l'ultimo oggetto prezioso conquistato nella sua mania di ricco raccoglitore, che muore misteriosamente trafitto da un pugnale dal becco del pellicano ricamato sul vecchio broccato «amato» l'ultima notte — certo una tale figura — che non è una macchietta — ha di per sè tale concreto risalto, da imporre quasi la sua non in tutto averrabile realtà. A volte pare che l'autore stesso nella stanchezza di qualche suo personaggio, che egli esprime a meraviglia, sospiri con lui: «ma che cosa mai è importante?» E poi è trascinato dalle vicende, dalla voluttà di crear vicende, nella alternativa inevitabile e dolorosa del dominare e deplorare di farlo, dell'esser dominato e non potere non potere altro. Donne e uomini così, nella insensata catena di dolori e di colpe, di vittorie e di abissi.

L'autore promette di far uscire fra poco il seguito di questo romanzo: «Guerra», la vicenda quarantottesca del protagonista dei «Ribelli». E' indiscrezione chiedergli se per caso il nome non l'abbia preso da quello altrettanto livornese di..... Guerrazzi? Per il resto riconosciamo il diritto del poeta di crear le sue favole, nè crediamo che, tranne qualche luogo e qualche data, altro della storia gli sia stato a cuore.

ALFRED NEUMANN - *Rebellen* F. S. Deutsche Verlags-Austalt m. 7.

ALFRED NEUMANN - *Der Teufel* ib. (è la storia di Oliveri Necker, anima dannata di re Luigi).

ALFRED NEUMANN - *Der Patriot* ib. (narrazione e dramma, di sfondo russo: anche qui il cospiratore che fa le due parti, amico insieme dello Zar e ribelle, anche qui una sfrenata volontà di potenza e una abissale coscienza del nulla).

La Casa Editrice Bibliotheca

RIETI - Via Roma, 5

Diretta da Domenico Petrini

ha iniziato con lo scritto «Contrasti d'ideali politici in Europa dopo il 1870» di Benedetto Croce, la pubblicazione dei *Quaderni Critici*. I quaderni critici non hanno altra ambizione che di portare alla discussione, nel campo degli studi, qualche idea che possa giovare al loro progresso; non sdegneranno gli studi eleganti dell'erudizione, se pur si guarderanno dal perdersi in una oziosa ricerca di curiosità; parleranno infine della scuola italiana, nei suoi problemi.

Nient'altro: troppo l'esperienza breve ma piena di vita, di un venticinquennio ammonisce che programmi rivoluzionari, che nuove fondazioni di dottrine e di scuole hanno sempre racchiuso vistosamente un non vistoso vuoto d'intelletto, che in molti s'è trovato anche vuoto di coscienza.

A chi lamentasse la tenuità dei quaderni ricordiamo che uno degli spiriti più acuti del nostro primo ottocento, ingegno avido di conoscenze e nuove e varie, scrisse a capo di una storia dell'Economia Pubblica in Italia: «i libri per essere utili all'universale debbono essere brevi».

COLLANA QUADERNI CRITICI

N. 1 BENEDETTO CROCE: *Contrasti di ideali politici in Europa dopo il* 1870. - L. 4.

Seguiranno quaderni di LIONELLO VENTURI, CESARE DE LOLLIS, NATALINO SAPEGNO, EDMONDO RHO, DOMENICO PETRINI.

Le Edizioni del Baretti

1928

hanno pubblicato:

H. W. LONGFELLOW. - *La Divina Tragedia* - L. 12; prima traduzione italiana di Raffaello Cardamone preceduta da un saggio su Longfellow di V. G. Galati.

Con questa edizione tecnicamente corretta e criticamente accurata, il grande poema tragico del Longfellow viene fatto conoscere anche in Italia.

La versione del Cardamone ne rende tutta l'efficacia originale ed è esempio classico di nitidezza e di fedeltà. Il saggio introduttivo avvia pienamente e limpidamente a una compiuta e sicura conoscenza del poeta e della opera.

Si spedisce franco di porto dietro invito del prezzo del l'opera.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE -PINEROLO 1928